

Venise 2007 Bilan d'une passionnante Mostra

Édouard Vergnon

Number 134, October–November 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/17272ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vergnon, É. (2007). Venise 2007 : bilan d'une passionnante Mostra. *24 images*, (134), 6–7.



Venise 2007

Bilan d'une passionnante Mostra

par Édouard Vergnon

I'm Not There de Todd Haynes

Dix jours durant, les festivaliers ont regardé le cinéma, mais si le cinéma les avait regardés, qu'aurait-il vu ? Il les aurait vus souvent baisser la tête pendant les projections. Pas pour fermer les yeux, mais pour consulter le carré de lumière d'un téléphone portable et, sans même le cacher des mains, envoyer des messages ou en attendre d'autres. Cette désinvolture faisait regretter les claquements de sièges, ces salles qui se vident parce que les spectateurs – faute d'accrocher – réagissent et s'en vont. Elle expliquait aussi l'absence de silence à l'issue de certaines projections quand le public, sonné, ne peut rien exprimer. L'inverse s'est même produit cette année : les 31 films que nous avons vus ont tous été – sans exception – applaudis. Seul l'un d'entre eux aura été applaudi et sifflé : le beau *En la ciudad de Sylvia* de José Luis Guerín. Pourquoi celui-ci et pas un autre ? Parce qu'il n'y a plus de patience possible devant des plans sans paroles qui s'éternisent. Parce qu'un film parfois menacé de paralysie contemplative est plus insupportable au public que toute autre forme d'ennui – cet ennui noir qu'on pouvait ressentir devant les films de Kitano, Branagh, Jiang Wen et Tonino De Bernardi, soient qu'ils étaient idiots, académiques ou vaniteux. On conviendra qu'un festival est le lieu d'un paradoxe : on s'y fait une bonne idée du cinéma dans son ensemble, mais on voit mal chaque film individuellement. Les

émotions s'entassent les unes sur les autres, on ne peut pas les digérer. Mais ce déluge d'images a un formidable mérite : nous permettre de trouver immédiatement des réponses aux questions que font naître certains films dans d'autres films. Cette année à Venise, la première passe d'armes a eu pour sujet l'Irak.

Un cinéaste comme De Palma sait décrire un milieu social, mais ne regarde jamais ce qui fonde une communauté ou une nation. Son film sur le Vietnam, réalisé plus de 15 ans après la fin du conflit, montrait bien ce désintérêt. La guerre y était prétexte à retravailler la séquence la plus récurrente de son œuvre : le viol puis le meurtre sauvage d'une femme, envisagé comme un morceau de bravoure technique autant qu'esthétique. Le récit de *Redacted* est très proche de celui de *Cusualties of War* et s'achève sur l'image d'un corps de femme mutilé qui rappelle celui du *Dahlia noir*. On se souvient alors du cinéaste déclarant dans un bonus du DVD : « La dernière image vous hantera à jamais ». Le meurtre atroce dans *Redacted* devrait nous hanter, mais il ne produit que l'effroi. Car pas plus que dans *Cusualties of War*, De Palma ne filme ici la façon dont la guerre transforme certains hommes en bourreaux. Les deux tortionnaires du film sont vulgaires, décervelés et haïssables dès le départ. Il ne remet pas en question non plus la pertinence des phrases qu'ils prononcent, à commencer par la plus intéressante d'entre

elles : « Je filme, mais je ne participe pas ». Visuellement, *Redacted* est une curieuse entreprise puisqu'elle n'interroge pas le statut des images, ni même leur fabrication, mais duplique celles de différents médias (YouTube, CNN, etc.). Si vertige il y a, il tient uniquement à l'étonnante stérilité d'un dispositif qui n'est théorique qu'en son principe et ne produit que des effets d'aplat. Seuls les moments d'attente autour du *check-point*, c'est-à-dire ceux que la télévision n'aurait pas pu (voulu) filmer, éveillent l'intérêt. Ils tirent aussi leur petit climat des teintes sourdes de la photographie numérique qui, comme le montre très bien *La graine et le mulet* d'Abdelatif Kechiche, est aujourd'hui capable d'insuffler une certaine puissance esthétique à de nombreux projets. À l'inverse, Paul Haggis tente avec *In the Valley of Elah* de montrer en quoi une participation à des crimes de guerre pervertit les soldats qui reviennent au pays. Elle se traduit par une violence domestique et un meurtre barbare dont les coupables n'ont même pas conscience. La force relative du film vient de ce que le cinéaste envisage les ravages de la violence comme un cancer qui s'étend à l'intérieur même des États-Unis. Les soldats ont tué ailleurs, mais ramènent chez eux l'épouvantable maladie de la violence. C'est par de petites touches que Haggis se révèle un cinéaste inspiré : Charlize Theron trébuchant lors d'une arrestation et le plan de sa main qui se ressaisit sur le sable.

Dès le lendemain, de grands documentaires et des films socialement engagés posaient la question de la subjectivité au cinéma. Dans le dossier de presse de *It's a Free World*, le chef opérateur Nigel Willoughby justifiait son travail en déclarant que «rien ne devait interférer avec l'histoire ou les acteurs». C'est pourtant l'interférence du style sur un discours tout tracé qui sauve par instants Michael Clayton de la convention (cf. la scène avec les chevaux qui suspend provisoirement la narration). Mais il revient aux documentaires de Zia Zhang-ke et d'Arnaud Desplechin d'avoir le mieux montré combien les interférences peuvent être fécondes. Au milieu de *Useless*, le cinéaste chinois laisse filer la voiture de Ke Ma pour cheminer aux côtés d'un ouvrier qui croise sa route. Cette soudaine bifurcation nous fait alors véritablement rencontrer les gens qu'il filme : des mineurs et un couple dont on voit d'abord le sourire. Quand le cinéaste «interfère» avec ce que l'homme dit par un plan de coupe de la main de l'épouse, il ne s'agit ni d'un divertissement ni d'une diversion, mais d'un relief dont le réel a besoin pour nous parler intimement et ancrer l'image dans nos consciences. *Idem* dans *L'aimée*, où c'est l'autonomie de la mise en scène qui interfère avec le récit familial tel qu'il nous est conté par Desplechin. L'utilisation de la musique de *Vertigo*, autrement dit l'intrusion d'un imaginaire cinématographique commun, et cette façon méditative de cadrer les portraits accrochés aux murs de la maison deviennent la passerelle qui nous relie les uns aux autres. La couche de l'image est creusée, rendue plus réfléchissante et profonde.

La section dans laquelle étaient présentés ces deux documentaires portait d'ailleurs bien son nom : Orizzonti. Car finalement, c'est bien une forme d'horizon que les plus beaux films du festival nous faisaient voir. Pas forcément la ligne qui barre au loin le paysage, mais une distance parfois immense à l'intérieur même de l'image, un espace qu'il convient d'arpenter. Ce n'est pas une affaire de géographie, mais de perspective. Ainsi de *The Assassination of Jesse James* qui donne au western une modernité inédite. Si le film impressionne tant, c'est parce qu'il ne dévie jamais de son sujet : décrire de façon parfaitement intériorisée l'étrange fascination mêlée de crainte qu'exerce Jesse James (Brad Pitt) sur Robert Ford (Casey Affleck). La mise en scène de *Dominik* reste tout entière axée sur

le regard des personnages. Même la célèbre attaque du train est précédée d'une longue scène où les bandits, assis dans l'herbe, discutent sans se quitter des yeux. Elle est aussitôt suivie d'une série de plans, émouvants et silencieux, montrant Jesse et Frank James (Sam Shepard) se dévisager une dernière fois. Quant à la séquence splendide du meurtre de Jesse James, elle montre deux choses : son abandon à la mort et un œil qui dit tout. Le regard du spectateur porte alors très loin dans le cadre. Comme il le porte loin dans les films de Rohmer, d'Oliveira et d'Allen. Rohmer et Oliveira parce qu'à l'âge qui est le leur aujourd'hui, ils semblent avoir déposé un secret au creux de leurs images ; Rohmer en exaltant la félicité de la jeunesse et de la nature (côté marivaudage, on peut en revanche lui préférer l'irrésistible film d'Emmanuel Mouret, *Un baiser, s'il te plaît!* présenté hors compétition) ; Oliveira en filmant New York comme si le cinéma venait d'être inventé et en donnant à ses admirables plans

quant au dessein général à donner. C'est que le film nous plonge dans un état proche de la rêverie. Comment expliquer par exemple la force extraordinaire d'une séquence telle que celle où l'on voit Richard Gere à cheval regardant le fond d'une vallée? (Voir le texte sur ce film à la p. 36)

Mystère encore avec le bien-nommé *The Obscure* du Chinois Lü Yue. Projeté à la toute fin du festival, dans une salle clairsemée, il est à craindre que ce film incomparable ne trouve aucun distributeur. Durant la première moitié du métrage, le cinéaste filme une assemblée de professeurs en train d'exposer l'idée qu'ils se font de la poésie, en quoi elle est partie intégrante de la vie. Cette longue séquence, où chacun s'exprime face à la caméra, est à peine entrecoupée de quelques plans nous montrant le travail de l'hôtesse chargée d'organiser la réunion. Puis c'est elle qui investit subitement le champ de la caméra. Dans les couloirs du grand hôtel, elle retrouve fortuitement un homme dont on devine qu'elle fut



En la ciudad de Sylvia de José Luis Guerin

de ciel et de mer une valeur intensément spirituelle ; Woody Allen en présentant avec *Cassandra's Dream* l'une de ses œuvres formellement les plus accomplies, qui prolonge le travail engagé avec *Match Point*. C'est d'ailleurs la limite d'un film comme *The Darjeeling Limited* que de n'offrir aucune distance à parcourir. Aussi réussi soit-il, le film a épuisé ses charmes une fois terminé et les deux heures délicieuses passées en sa compagnie sont alors tout à fait closes. À l'opposé, *I'm Not There* de Todd Haynes est un film d'intense déambulation, une œuvre poétique et géniale qui, par instants, évoque aussi bien le cinéma de Charles Laughton que celui d'Antonioni. On en sort totalement ébahi, ivre d'images et d'idées, mais assez démuni

amoureuse. Ils feront une promenade, évoqueront quelques souvenirs et s'en iront dîner. À table, quand il lui annonce qu'il est marié, la caméra est depuis longtemps sur le visage de la jeune femme : elle continue de l'écouter sans sourciller et aucun effet de montage n'accompagne la nouvelle. Une émotion très forte pourtant nous envahit. Le personnage souffre mais fait face, sans manifester ni cette souffrance ni ce ressaisissement. On sait simplement qu'un discours sur la poésie le regarde. Ce moment est un miracle de cinéma, comme est un miracle de cinéma la collure de deux parties qui se nourrissent l'une l'autre (principe des vases communicants), tout en sous-trayant à notre vue le mouvement interne qui les relie. 24